



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História

Thaís da Costa Cardoso

Os Frankenstein de Mary Shelley: autoria e renome no século XIX

Brasília
2025

Thaís da Costa Cardoso

Os Frankensteins de Mary Shelley: autoria e renome no século XIX

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Departamento de História
do Instituto de Ciências Humanas da
Universidade de Brasília como requisito
parcial à obtenção do grau de licenciado
em História.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luiz César de Sá Jr
(Universidade de Brasília - orientador e presidente)

Mariana Gonçalves Penna
(Universidade de Brasília)

Janaína Silva Santana
(Universidade Federal de São Paulo)

Brasília
2025

Agradecimentos

Os agradecimentos ao professor Luiz César de Sá, orientador do trabalho, não conseguem ser suficientes. A imensidão de um novo mundo a mim apresentado e orientações que mudam, além do acadêmico, percepções de vida, me fazem confiar a graduação em suas mãos. Agradeço imensamente à banca examinadora, Mariana Penna e Janaína Santana, por se disporem a participar e pela leitura do trabalho. Por fazerem parte da minha jornada acadêmica, me ensinarem tanto e me proporcionarem grandes experiências, agradeço aos professores: Daniel Faria, Marcos Aurélio, Daniel Gomes, Bruno Leal e Mariléa de Almeida. À família, meu lugar seguro de amor e acolhimento, agradeço: Anna, Gabriela, Rose e Cláudio. Aos amigos, que acompanharam o processo e me deram forças durante a graduação, agradeço: Thais, Natália, Cecília, Alice e Thallys. E agradeço, por fim, à Cecília, minha querida avó.

Resumo:

A proposta visa avaliar a ideia de autoria ao visitar os processos de edição e versões de *Frankenstein*, de Mary Shelley. Para isso, trataremos de quatro fontes, principalmente: a primeira edição, de 1818, a primeira tradução, de 1821, a primeira adaptação teatral, de 1823, e a segunda edição, de 1823. O contraste editorial e epistemológico, à luz das questões da autoria, da celebridade e da postura literária permitirá demonstrar a diferença entre indivíduo particular e autor construído. O caminho pelos processos de tradução e adaptação é necessário para explicar a construção da figura do *Frankenstein*, mais ampla e variada do que o texto “original” de 1818 deixaria entender.

Palavras-chave: Frankenstein, Shelley, autor, tradução, celebridade.

Abstract:

The article aims to evaluate the idea of authorship by visiting the editing processes and versions of *Frankenstein*, by Mary Shelley. Therefore, we will deal with four sources, mainly: the first edition, from 1818, the first translation, from 1821, the first theatrical adaptation, from 1823, and the second edition, from 1823. The editorial and epistemological contrast, in light of the issues of authorship, celebrity and literary stance, will allow the demonstration of the difference between a private individual and a constructed author. The path through the translation and adaptation processes is necessary to explain the construction of the figure of Frankenstein, wider and more varied than the “original” text of 1818 would allow us to understand.

Keywords: Frankenstein, Shelley, authorship, translation, celebrity.

***Frankenstein*, processos editoriais e particularidades do texto**

Essa proposta se volta para o livro *Frankenstein*, de Mary Shelley, a partir de três eixos principais: paratextos e processo editorial; autoria e “postura de autor”; traduções, apropriações e recepção. Tal entrada se inspira nas discussões sobre a bibliografia e a sociologia dos textos, em suas ressonâncias historiográficas. Trata-se, então, de pensar que as formas materiais têm implicações cognitivas¹. Ainda nesse sentido, entendemos que os textos devem ser lidos segundo os princípios intelectuais e socioculturais da sociedade em que foram produzidos e consumidos. Com isso, poderemos contextualizar a noção de autoria e os processos de construção das várias edições e versões de *Frankenstein*.

A variedade de edições e suportes que desejamos percorrer se expressa no seguinte *corpus*: a primeira edição, de 1818, a primeira tradução, de 1821, a primeira adaptação teatral, de 1823, e a segunda edição, de 1823. Nesta primeira seção, propomos expor cada processo editorial, inscritos nas temáticas a partir da segunda seção, que aborda a construção da imagem do autor e o conceito de celebridade, e da terceira, voltado para a tradução linguística e a mobilidade dos suportes. Ao longo do texto, a autora será referenciada como Shelley, ou Mary Shelley, e seu marido como Percy B. Shelley, a fim de clarificar a menção nos próximos argumentos.

O enredo do livro é conhecido: Victor Frankenstein, ambicioso estudante de ciências naturais e alquimia, dá vida a um corpo morto, feito a partir da junção de cadáveres, através de uma corrente elétrica. O sucesso do experimento é, contudo, motivo de horror e repulsa, por dar origem a um ser não humano, e por isso indigno de ser nomeado. Este, por sua vez, usa da violência como resposta e defesa. A narrativa é desvelada por Robert Walton, capitão de um navio, que socorre Frankenstein e ouve seu relato.

Os acontecimentos são apresentados segundo a mediação assim constituída, conduzida um narrador que não presencia os eventos. Dessa forma, cria-se uma zona de indeterminação do discurso pela quantidade de vozes narrativas presentes, abrindo margem para a enunciação do narrador, cartas de Robert Walton para sua irmã, ou das personagens, Frankenstein e sua criatura. A técnica adotada por Shelley estabelece um

¹ MCKENZIE, D. F. *Bibliografia e Sociologia dos Textos*. Tradução: Fernanda Veríssimo. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2018, pp. 37-41.

contato direto entre leitor e cartas, característica do, no linguajar dos estudos literários, *natural realism*, que privilegia o discurso indireto livre².

A primeira edição da obra foi publicada em 1º de janeiro de 1818, pela editora *Lackington, Hughes, Harding, Mavor, & Jones*, em três volumes e 23 capítulos, com tiragem de 500 exemplares. A busca por uma editora que publicasse o livro foi feita por Percy B. Shelley, seu marido. Ele liderou as negociações em nome de um suposto amigo, e trocou cartas com as editoras propondo valores a serem recebidos, alegando que entendia das negociações feitas entre livreiros e autores, além de se dispor a corrigir o manuscrito no que diz respeito à estrutura ortográfico-gramatical, mas não ao enredo – tarefa que defendeu pertencer à autora³. Publicado de forma anônima, o texto recebeu um prefácio, também não assinado, de Percy B. Shelley, uma dedicatória a William Godwin, pai de Mary Shelley, e uma citação de *Paradise Lost*. O prefácio consta das edições do século XIX, mas a dedicatória e a citação já não entram na segunda edição do livro.

Ao que parece, o casal introduziu outras alterações no texto de 1818. Frases foram realocadas, contas foram feitas para identificar o que ficaria em cada página, e os dois volumes manuscritos acabaram transpostos para os três volumes da primeira edição⁴. A descrição de Frankenstein, feita por Walton, e as últimas palavras da criatura foram modificadas por Percy B. Shelley, e a frase que iniciava o romance “Foi em uma sombria noite de Novembro”⁵(tradução nossa) se tornou a primeira frase do quarto capítulo do primeiro volume da primeira edição de 1818, do quarto capítulo do primeiro volume da segunda edição e do quinto capítulo da terceira edição, revisada em 1831⁶.

Antes da publicação, o texto também passou pela leitura de Godwin, o que resultou em outras mudanças editoriais. Trechos que falavam sobre a Holanda foram substituídos por mais material sobre o amigo de Frankenstein, Henry Clerval, citações de *Story of Rimini* (1816), de Leigh Hunt, e de *Tintern Abbey* (1798), de William

² MORTON, Timothy. *Frankenstein and Ecocriticism*. In: SMITH, Andrew. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Reino Unido: Cambridge University Press 2016, pp. 150-151.

³ ROBINSON, Charles E. *Frankenstein: Its Composition and Publication*. In: SMITH, Andrew. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Reino Unido: Cambridge University Press 2016, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ “It was on a dreary night of November”.

⁶ *Ibid.*, pp. 14-16.

Wordsworth, foram acrescentadas, assim como experiências de Shelley em sua passagem por Oxford⁷.

O prefácio de Percy B. Shelley introduz um artifício realista ao defender o enredo do livro ante as alegações daqueles de que, em acordo com as teorias Darwin e alguns fisiologistas da Alemanha, o evento relatado poderia não ter acontecido⁸. Narra, também, sua passagem por Genebra e uma noite de confinamento com dois amigos, devido a uma tempestade, em que decidem escrever, cada um, sua própria história de terror, após a leitura de histórias de origem germânica. Esse ambiente colaborativo se incorpora à construção da narrativa de *Frankenstein*. Na edição de 1831, Mary Shelley comenta como o processo de escrita da história está relacionado àquela noite, ainda que a dimensão de cada participante não seja completamente esclarecida.

A dedicatória a William Godwin, autor de *Political Justice* e *Caleb Williams*, ajuda a circunscrever o campo de leitura de Shelley⁹. Mas, além de uma sugestão de ações do indivíduo Mary Shelley, dialoga com elementos presentes na narrativa, como a tensão presente entre Frankenstein e sua criatura, apropriada do relacionamento de Cabel e seu empregado¹⁰, e convoca discursos políticos do autor William Godwin, assim como os de sua esposa Mary Wollstonecraft, mãe de Shelley¹¹.

A citação de *Paradise Lost*, “Eu te pedi, Criador, de meu barro / em homem me moldar? Eu o solicitei / Das trevas para me promover?”¹² (tradução nossa) também merece atenção, pois, além de carregar uma temática religiosa e indagações sobre a criatura humana, aliás retomando lugares-comuns de largo prazo, é um texto presente nas leituras de Shelley. Há evidências em seus diários da leitura compenetrada do poema, com reflexões na história: a criatura de Frankenstein encontra uma edição do poema quando começa a adquirir a capacidade de ler.

Após um tempo acompanhando, de longe, a família DeLacey, a criatura inicia um processo de aprendizado com a visitante da família, Sophia, que começa a ter aulas

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ SHELLEY, Mary Wollstonecraft: *Frankenstein*, ou o Prometeu moderno. Tradução e notas de Doris Goettems. Edição bilingue. São Paulo: Editora Landmark, 2016, pp. 219.

⁹ VARGO, Lisa. *Contextualizing Sources*. In: SMITH, Andrew. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Reino Unido: Cambridge University Press 2016, p. 27.

¹⁰ SMITH, Andrew. *Introduction*. In: SMITH, Andrew. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Reino Unido: Cambridge University Press 2016, p. 3.

¹¹ CRACIUN, Adriana. *Frankenstein's Politics*. In: SMITH, Andrew. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Reino Unido: Cambridge University Press 2016, p. 84.

¹² “Did I request thee, Maker, from my clay / To mould me man? Did I solicit thee / From darkness to promote me?”.

de francês. Sem poder se aproximar da família, acompanha os ensinamentos dados a Sophia à distância e consegue alguns exemplares que o auxiliam no novo desafio. *Plutarch's Lives*, de Plutarco, *The Sorrows of Werther*, de Goethe e *Ruins of Empires: Volney*, de Chassebœuf fundamentam seu conhecimento em relação ao mundo, mas o poema de Milton lhe oferece uma reflexão antropológica, questionando se ele seria análogo a Adão, um ser sem elo na cadeia dos seres, o que faz com que ele exija de Frankenstein uma Eva. No geral, esses textos também desempenham o papel de instruí-lo no bojo de uma concepção civilizatória específica, abrangendo heroísmo clássico, teologia cristã, virtudes do sentimento e sensibilidade doméstica do século XVIII¹³.

Como Adão, fui aparentemente criado sem elo com qualquer outro ser existente; mas seu estado era diferente do meu em qualquer outro aspecto. Ele veio das mãos de Deus como uma criatura perfeita, feliz e próspera, protegido pelo cuidado especial de seu Criador; (tradução nossa).¹⁴

As referências ao poema na narrativa, além da identificação direta da criatura com uma personagem de um livro que estava lendo um Frankenstein e sua criatura, na medida em que ambos vivenciam a inocência e a queda, desempenhando papéis variáveis – Criador, Adão e figura caída¹⁵.

Após publicado, o livro recebeu oito críticas, o que mostra que um romance anônimo, de tiragem relativamente limitada, foi objeto de alguma ressonância publicitária. Dos 500 exemplares inicialmente impressos, 16 foram enviados para críticos. O casal recebeu um terço do lucro das vendas. Contudo, mesmo com uma boa recepção, não foi preparada uma segunda edição até 1823, restando cópias à venda após 8 meses da publicação, situação divergente de uma venda mais bem-sucedida, como as 10.000 cópias do *Corsair* de Byron, em 1814, esgotadas rapidamente¹⁶.

Anterior a uma segunda edição em língua inglesa, há a primeira tradução da obra para o francês. *Frankenstein, ou Le Prométhée Moderne*, traduzido por Jules Saladin, é

¹³ VARGO, Lisa. *Contextualizing Sources*. In: SMITH, Andrew. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Reino Unido: Cambridge University Press 2016, p. 34.

¹⁴ “Like Adam, I was created apparently united by no link to any other being in existence; but his state was far different from mine in every other respect. He had come forth from the hands of God a perfect creature, happy and prosperous, guarded by the especial care of his Creator;” (SHELLEY, [1818] 2016, p.327).

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶ ROBINSON, Charles E. *Frankenstein: Its Composition and Publication*. In: SMITH, Andrew. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Reino Unido: Cambridge University Press 2016, pp. 19-20.

publicado em Paris pela *Corréard Libraire*, em 1821. A edição traz a dedicatória a William Godwin, a citação de *Paradise Lost*, e o prefácio de Percy B. Shelley. Além disso, adiciona “Par M.^{me} Shelley, sa nièce”, “Pela Sra. Shelley, sua sobrinha”, logo abaixo da dedicatória, marcando a primeira aparição do nome de Shelley como autora¹⁷, mas ao que consta, como sobrinha de Godwin, e não filha. “Traduit de l’anglais par J.S.***”, “Traduzido do inglês por J.S.***”, e “Tome Premier”, “primeiro volume”, são outras informações presentes na folha de rosto.

Os três volumes foram vendidos a um preço relativamente baixo, aproximadamente 7.5 francos, talvez por ser considerado pequeno para o padrão – um volume poderia chegar a 10 francos, e o trio a 15 francos – e não foi reimpresso. De toda forma, foi adaptado para o formato de peça em agosto de 1821 com o título *Frankenstein; ou, Le Prométhée moderne* pela *Le Miroir des Spectacle* como um melodrama, embora não se tenha registros de que a performance saiu do papel¹⁸.

Já a peça de teatro *Presumption; or, The Fate of Frankenstein*, de Richard Brinsley Peake, é a primeira adaptação teatral encenada na *English Opera House*. A estreia aconteceu em 29 de julho de 1823, com 37 apresentações durante 1823, impulsionando várias novas adaptações teatrais¹⁹. Arquitetada em três atos, e não mais mediada por Robert Walton, como no início, altera significativamente o roteiro, abraçando a dramaticidade gótica da narrativa. A criatura, que permanece sem nome, possui um figurino azul que pode ser uma referência às luzes azuis associadas ao sobrenatural na poesia gótica²⁰.

Graças ao sucesso da peça, Godwin direciona a publicação da segunda edição, com o nome Mary Wollstonecraft Shelley estampado pela primeira vez em língua inglesa, com significativas mudanças no texto e a retirada da dedicatória e da citação de *Paradise Lost*. A nova edição foi publicada em dois volumes pela editora G. and W. B. Whittaker em 11 de agosto de 1823, com outra tiragem de 500 exemplares²¹.

¹⁷ BOTTING, Eileen Hunt. *Mary Shelley and the Rights of the Child: Political Philosophy in “Frankenstein”*. University of Pennsylvania Press, 2018, p. 83.

¹⁸ ROUHETTE, A. *Jules Saladin’s 1821 Translation of Frankenstein*. Hal.science, p. 118–127, 2020. Disponível em: <https://hal.science/hal-03408557v1>. Acesso em: 10 de fev. de 2025.

¹⁹ HOEVELER, Diane Long. *Nineteenth-Century Dramatic Adaptations of Frankenstein*. In: SMITH, Andrew. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Reino Unido: Cambridge University Press 2016, p. 176.

²⁰ *Ibid.*, p. 176.

²¹ ROBINSON, Charles E. *Frankenstein: Its Composition and Publication*. In: SMITH, Andrew. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Reino Unido: Cambridge University Press 2016, p. 20.

Mary Shelley: indivíduo, autora e celebridade

Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851), filha de duas figuras consagradas, William Godwin, autor de *Political Justice*, e Mary Wollstonecraft, autora de *A Vindication of the Rights of Woman*, é habitualmente inserida na segunda geração romântica inglesa, datada primeira metade do século XIX. Tal período é marcado pela ascensão dos impressos e fomentação de uma indústria cultural²². Mas, para além disso, *Frankenstein* se localiza em uma ordem do discurso marcada pela “invenção da literatura”, a configuração de uma forma estética e psicológica da subjetividade, entre outros dispositivos de um sistema de produção e consumo muito distinto das práticas de leitura do Antigo Regime²³. Essa ordem implica três noções primordiais: individualização do ato de escrever; originalidade das obras; propriedade literária²⁴.

A afirmação de uma imagem da autoria inscrita exclusivamente na subjetividade do escritor é percebida no decorrer das publicações investigadas neste estudo. Do anonimato da 1ª edição até a reivindicação da autoria do livro feita por Shelley na introdução da 3ª edição de 1831, publicada pela editora *Bentley's Standard Novels Series (Colburn and Bentley)*, sempre se trata da pressuposição de uma única mente substantivamente atrelada à escrita do livro. Porém, o exercício de reconstituir alguns elementos da história editorial mostra também que a valorização da autoria singular rapidamente se torna um aparato de celebridade e renome.

Esse processo fica mais evidente a partir da publicação da segunda edição. A folha de rosto aponta pela primeira vez o nome de Mary Wollstonecraft Shelley em um movimento de consagração da autora, mas de que Shelley pouco participa. Após a morte do marido, percebe-se em suas cartas e diários uma preocupação maior com outras obras e com a edição de obras póstumas, além da urgência de uma questão financeira, uma vez que perdera seu provedor. Em uma carta a Leigh Hunt, data de em 9 de setembro de 1823, escreve “Em meio ao drama, meu pai publicou, para meu

²² LILTI, A. *A Invenção da celebridade (1750-1850)*. Tradução: Raquel Campos; Revisão técnica: Andrea Daher. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 346.

²³ CHARTIER, Roger. *Editar e traduzir: mobilidade e materialidade dos textos (séculos XVI-XVIII)*. Tradução: Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2022. p. 43.

²⁴ *Ibid.*, p.44.

benefício, uma nova edição de *Frankenstein*, já que estava completamente desesperado com qualquer contato meu com Sir Timothy Shelley”²⁵ (tradução nossa).

Sir T. Shelley, pai de Percy B. Shelley, intervém nas publicações póstumas de seu filho editadas por Shelley. Além disso, bloqueia recursos financeiros para seu neto, filho do casal, enquanto permanecesse com a guarda da mãe. Em meio a tal situação, e percebendo um momento favorável pelo sucesso de *Presumption*, a ênfase na autoria vem do pai de Mary Shelley, e não da própria.

Em uma carta de 14 de fevereiro de 1823, Godwin escreve: “Seus talentos são realmente extraordinários. *Frankenstein* é conhecido universalmente, e mesmo nunca podendo ser um livro de leitura vulgar, é respeitado em todo lugar”²⁶ (tradução nossa). A datação da carta mostra com nitidez que Godwin percebe o potencial de *Frankenstein* no início do ano da segunda publicação, provavelmente próximo aos projetos da peça, e que o talento extraordinário já desponta como uma das qualidades da autora, a despeito do forte processo de edição do texto, que sinaliza para uma produção coletiva²⁷.

A autoria forjada nesse contexto tem vários vetores: a trajetória reconstruída biográfica ou anedoticamente; a instância de enunciação que o texto propõe ao autor; a autoridade filológica, a inserção em um cânone literário, que estabelece um princípio de classificação²⁸. A autoria neste caso está atrelada ao trabalho de construção da imagem e autoridade em torno do nome de Mary Shelley. É preciso, assim, não confundir o estatuto sociológico de um autor com sua figura, isto é, com as diferentes representações que se constroem dele²⁹. Na mesma carta, Shelley escreve:

Mas pasme-se! Me descobri famosa. *Frankenstein* obteve um sucesso prodigioso como drama, e estava prestes a ser repetido, pela vigésima terceira noite, na English Opera House. O cartaz me encantou extremamente por vir ‘——’, por Mr. T. Cooke’ na lista das personagens do drama. Essa inominável forma de nomear o inominável é muito boa. Na sexta, 29 de agosto, Jane, meu pai,

²⁵ MARSHALL, Julian. *The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, Volume 2. Project Gutenberg, 2011. *E-book*, p. 97. “On the strength of the drama, my Father had published for my benefit a new edition of *Frankenstein*, for he despaired utterly of my doing anything with Sir Timothy Shelley.”

²⁶ *Ibid.*, p. 73. “Your talents are truly extraordinary. *Frankenstein* is universally known, and though it can never be a book for vulgar reading, is everywhere respected”.

²⁷ HOGLE, Jerrold E. *Romantic Contexts*. In: SMITH, Andrew. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Reino Unido: Cambridge University Press 2016, p. 42.

²⁸ MEIZOZ, J. *Posturas literarias: puestas en escena modernas del autor*. Tradução; Juan Zapata. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Ediciones Unidades, 2015, p. 34.

²⁹ *Ibid.*, p. 35.

William, e eu fomos ao teatro para ver. Wallack ficou muito bom como Frankenstein (tradução nossa).³⁰

Shelley assiste à peça pouco tempo depois da publicação da segunda edição, de 11 de agosto, perto da data de sua chegada em Londres. Reclusa após a morte do marido, retorna à cidade com seu nome, e seu *Frankenstein*, sendo comentados e consumidos. A segunda edição é alavancada pela peça de teatro e pela morte de Percy B. Shelley, considerando o que o *status* de celebridade traria de bom para a figura da autora. Sua reputação cresce com os 1.000 exemplares disponíveis, muitos vendidos para bibliotecas, mas sua fama aumenta com as crescentes peças teatrais de Frankenstein entre 1823 e 1826³¹.

O fato de o teatro estar na origem do sucesso de Shelley relaciona-se ao ideal de celebridade fortalecido no meio teatral inglês do século XVIII, em que é resgatada a teoria do homem social como ator, e a prioridade se volta para a reação dos espectadores³². Os atores começam a ser reconhecidos como celebridade, e um mercado teatral se desenvolve, com espetáculos urbanos abrindo o leque do público consumidor, o que marca uma diferença, salarial e relacional, entre atores comuns e atores considerados insubstituíveis³³. Os escândalos começam a ser necessários para prender a atenção do público, com a teatralidade generalizada prevalecendo o caráter artificial e não autêntico de uma vida social³⁴ e esse status começa a ser relacionado, também, com escritores e artistas.

A condição de fama, ou prestígio, de homens célebres foi fomentada pelo Romantismo, assim como o estabelecimento da construção da ficção de um autor único, pela história literária³⁵. A ideia de celebridade já estava calcada na esfera pública durante as publicações de *Frankenstein*, como Rousseau e Voltaire, que são percebidos

³⁰ “But lo and behold! I found myself famous. Frankenstein had prodigious success as a drama, and was about to be repeated, for the twenty-third night, at the English Opera House. The play-bill amused me extremely, for, in the list of dramatis personæ, came “——, by Mr. T. Cooke.” This nameless mode of naming the unnameable is rather good. On Friday, 29th August, Jane, my Father, William, and I went to the theatre to see it. Wallack looked very well as Frankenstein.”. A tradução de “drama” entende-se drama como gênero teatral ou peça de teatro, e a tradução de “dramatis personæ” entende-se a expressão “pessoa do drama”, personagens principais da peça.

³¹ ROBINSON, Charles E. *Frankenstein: Its Composition and Publication*. In: SMITH, Andrew. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Reino Unido: Cambridge University Press 2016, p. 20.

³² LILTI, A. *A Invenção da celebridade (1750-1850)*. Tradução: Raquel Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 45.

³³ *Ibid.*, p. 49.

³⁴ *Ibid.*, p. 46.

³⁵ MEIZOZ, J. *Op. Cit.*, p. 52.

tanto nas leituras, quanto nas escritas de Shelley. Rousseau, inclusive, se torna um dos grandes exemplos de uma celebridade no século XVIII, e constantemente critica os espetáculos urbanos e sua posição como figura conhecida, com suas particularidades positivas e negativas.

A Nova Heloísa e *Os Sofrimentos do jovem Werther*, que estão entre os romances mais lidos e mais vendidos do século, provocam em seus leitores uma experiência subjetiva. Mesmo sendo lidos por milhões de pessoas, a identificação singular acontece, principalmente por dois fatores: capacidade midiática de apagar distância entre indivíduos geográfica e socialmente, de forma fictícia; e a propriedade da cultura de massa na qual certos bens de consumo amplamente difundidos suscitam uma reação vivida de modo muito pessoal³⁶.

Esses dois mecanismos demonstram que a celebridade se diferencia da reputação a partir do momento que a notoriedade deixa de ser uma questão de conhecimento. Quanto mais uma figura é conhecida por muitas pessoas, mais desencadeia “reações afetivas poderosas nesse vasto público de curiosos e admiradores”³⁷. As cartas desempenham um papel importante. As figuras célebres recebiam muitas cartas pedindo informações sobre sua rotina, seus sentimentos ao lerem alguma obra, ou até mesmo o desejo de conhecer determinada figura³⁸. A atenção e curiosidade públicas recaem sobre a construção pública do autor, mas não deixa de se entrelaçar com o indivíduo.

Há uma figura próxima de Shelley, no sentido de ter experimentado as consequências da celebridade, que permite uma comparação capaz de elucidar alguns dos aspectos desenvolvidos até agora – Lord Byron³⁹.

A figura do herói romântico, revoltado e melancólico, com hábitos macabros e inusitados, é bastante explorada por Byron e por seu editor, John Murray. Anúncios publicitários nos jornais no momento da primeira edição de *Childe Harold*, com venda de uma edição mais cara e luxuosa consumida por uma elite, que conhece Byron, e circulação de retratos pelo território londrino, são apenas alguns exemplos disso⁴⁰. É

³⁶ LILTI, A. *A Invenção da celebridade* (1750-1850). Tradução: Raquel Campos; Revisão técnica: Andrea Daher. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, pp. 72-73.

³⁷ *Ibid.* p. 73.

³⁸ *Ibid.* pp. 73-74.

³⁹ LILTI, A. *A Invenção da celebridade* (1750-1850). Tradução: Raquel Campos; Revisão técnica: Andrea Daher. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 347.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 350-351.

nessa sociedade londrina que “se enraíza o misto de sucesso literário e de celebridade escandalosa, específico do primeiro byronismo”⁴¹.

Além disso, a figura romântica é acompanhada de uma pobreza idealizada, associada ao estilo de vida adotado, que Shelley aponta como uma contradição à fama em uma carta de 22 de janeiro de 1830: “As pessoas gostam de mim, me lisonjeiam e me seguem, e então sou deixada sozinha novamente, com a pobreza sendo uma barreira que não posso ultrapassar. Ainda assim, sou frequentemente apreciada e às vezes interessante”⁴² (tradução nossa).

Em sua introdução, de 1831, publicado na *Bentley's Standard Novels series* (Colburn and Bentley)⁴³, Shelley revisita o processo de escrita do livro, iniciado em 1816, e relata três pontos relevantes: ao contrário do que é dito no prefácio, afirma que estava presente na noite do desafio de Lord Byron; Percy B. Shelley pouco participou de *Frankenstein*, escrevendo apenas o prefácio; a nova edição não contava com mudanças exorbitantes na narrativa; poucos elementos foram modificados.

O texto propõe, com mais informações, a mesma narrativa do prefácio mas, sem o anonimato, Shelley se insere nos acontecimentos na origem de seu livro. Presentes nessa narrativa estavam, além de Shelley, Percy B. Shelley e John Polidori. O motivo literário é claro: impossibilitados de retornarem aos seus respectivos aposentos pela tempestade incessante, acabam permanecendo na hospedagem de Lord Byron. O anfitrião lhes apresenta histórias de terror da antologia *Fantasmagoriana*, tradução francesa do texto em alemão, publicada em 1812, e propõe que cada um escreva uma história de terror baseadas nas leituras, inocente brincadeira que resultou em *Frankenstein* e *O Vampiro*, de Polidori, consagrados nos gêneros de ficção e terror. Shelley destaca *History of the Inconstant Lover, ou La Morte Fiancée*, com a presença de um fantasma parecido com *Hamlet*, como sua principal inspiração⁴⁴.

Ao relatar sua presença e afirmar que seu marido participou apenas da escrita anônima do prefácio de 1818, Shelley assume uma postura de originalidade, com

⁴¹ *Ibid.*, p. 351.

⁴² MARSHALL, Julian. *The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, Volume 2. Project Gutenberg, 2011. E-book, p. 180. “People like me, and flatter and follow me, and then I am left alone again, poverty being a barrier I cannot pass. Still I am often amused and sometimes interested”.

⁴³ SMITH, Andrew. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Reino Unido: Cambridge University Press 2016, p. 20.

⁴⁴ SHELLEY, Mary Wollstonecraft: *Frankenstein*, ou o Prometeu moderno. Tradução e notas de Doris Goettems. Edição bilíngue. São Paulo: Editora Landmark, 2016, pp. 221-226.

Frankenstein sendo fruto de sua mente. É uma afirmação que estudos posteriores tentaram desmontar: Percy B. Shelley, além de gerir a publicação da 1ª edição, possui uma contagem de pelo menos 4000 palavras das 72000 que compõem o livro⁴⁵, e, nos manuscritos, são visíveis as diversas correções e sugestões que fez no texto.

A construção da imagem de autora não acontece somente se diferenciando de outros autores do mesmo campo literário, mas incorporando em seu discurso representações estereotipadas, imagens inseridas na memória social, de modo a elaborar a possibilidade de uma cena de enunciação, em que a escritora do texto possa aparecer como uma personagem da história de seu próprio sucesso⁴⁶.

Essa construção tem traços claros nas edições. Mesmo afirmando que não existiram mudanças na narrativa, elas são abundantes na edição de 1831: Victor Frankenstein é mais dominado por suas decisões morais, perdendo algo da capacidade de escolha que existia na história de 1818; Elizabeth não possui parentesco com a família Frankenstein, antes sendo prima de Victor; características burguesas são adicionadas na família DeLacey, antes caracterizados com comportamentos mais afetuosos e igualitários, e a família Frankenstein aparece mais composta para convenções da época; o interesse da família por ciência desaparece; a natureza é representada de forma mais mecanicista, com força amoral e inconsciente, em detrimento da abordagem orgânica e maternal; Henry Clerval aparece, em vez de um jovem curioso, impetuoso e apreciador de línguas, com o trabalho de administrador colonial como maior ambição⁴⁷.

De *Frankenstein* aos *Frankensteins*: traduções e recepções

Quando se menciona *Frankenstein*, todos têm algo a dizer, mesmo sem lê-lo. Falar sobre livros que não lemos é uma prática comum, e este livro definitivamente entra no rol das obras suficientemente canônicas para gerar vergonha em quem afirme desconhecer-las. A quantidade de referências pertencentes a uma espécie de biblioteca

⁴⁵ ROBINSON, Charles E. *Editing and Contextualizing "The Frankenstein Notebooks"*. Keats-Shelley Journal, Vol. 46 (1997), pp. 38.

⁴⁶ ZAPATA, J. *Prólogo*. In. MEIZOZ, J. *Posturas literarias: puestas en escena modernas del autor*. Tradução: Juan Zapata. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Ediciones Unidades, 2015, pp. 11-20.

⁴⁷ ARAÚJO, Alberto Filipe et al. *O mito de Frankenstein: Imaginário & Educação*. Coleção mitos da pós-modernidade vol.1. São Paulo: FEUSP, 2018, pp. 47-49.

virtual⁴⁸, para além do texto de 1818, mostra o campo de imagens que podem ser atribuídas a uma obra. O próprio conceito de originalidade é uma característica da ordem vigente⁴⁹, que busca um ponto de partida inalcançável se considerarmos os textos a partir dos movimentos da história. A problemática escolhida para demonstrar o que é possível dizer na esfera pública sobre *Frankenstein* é uma construção de longa data.

Para adentrar as questões relativas à tradução e apropriação, serão utilizadas, como exemplos, a primeira edição francesa, *Frankenstein, ou Le Prométhée Moderne*, traduzido por Jules Saladin, e *Presumption; or The Fate of Frankenstein*, de Richard Brinsley Peake, neste último caso para refletir sobre a adaptação do material para outro suporte.

Vale ressaltar que as traduções não eram necessariamente feitas por intermédio ou por procura do autor do texto da primeira língua. Variavam de acordo do interesse do tradutor, seja por conteúdo ou pelo financeiro, de trazer a obra para outro domínio. Tradutores foram, inclusive, considerados intermediários junto aos livreiros, remunerados pelo trabalho antes dos autores⁵⁰. A situação exposta pode ser percebida em uma carta de 18 de fevereiro de 1823, em que Godwin escreve para Shelley que *Frankenstein* é conhecido e respeitado universalmente, justificando essa universalidade pela existência da tradução francesa⁵¹.

A maioria das traduções francesas resultavam de livros originalmente escritos em inglês. Contudo, esses textos eram recorrentemente reescritos de maneira a serem vendidos com mais facilidade. Romances góticos próximos a 1820 captaram o gosto do público leitor francês, com fascínio pelo macabro, que posteriormente foi designado como “le Romantisme frénétique”⁵².

O processo de tradução para o francês contrasta com o processo que Shelley desempenhava em suas traduções, seguindo uma postura de tradução “mais próxima

⁴⁸ Conceito de Bayard em *Como falar dos livros que não lemos*, parte da *biblioteca coletiva*, própria de cada cultura, que é construída através de *bibliotecas particulares*, próprias de cada indivíduo. Em uma conversa entre duas pessoas que, por exemplo, não leram *Frankenstein*, e não sabem que a outra também não leu, uma infinidade de afirmações são feitas sem, necessariamente, estarem erradas.

⁴⁹ ZAPATA, J. *Prólogo*. In: MEIZOZ, J. *Posturas literarias: puestas en escena modernas del autor*. Tradução: Juan Zapata. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Ediciones Unidades, 2015, p.25.

⁵⁰ CHARTIER, Roger. *Editar e traduzir: mobilidade e materialidade dos textos (séculos XVI-XVIII)*. Tradução: Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2022, p. 67.

⁵¹ ROBINSON, Charles E. *Frankenstein: Its Composition and Publication*. In: SMITH, Andrew. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Reino Unido: Cambridge University Press 2016, p. 20.

⁵² ROUHETTE, A. *Jules Saladin's 1821 Translation of Frankenstein*. Hal.science, p. 118–127, 2020, p. 7. Disponível em: <https://hal.science/hal-03408557v1>. Acesso em: 10 de fev. de 2025.

possível do original”⁵³. A tendência ao sensacionalismo é percebida na adição de advérbios e adjetivos que trazem dramaticidade ao texto. Por outro lado, alusões à natureza, acompanhando o sentimento das personagens, característica marcante na escrita de Shelley, são retiradas⁵⁴.

Outra característica da tradução acontece na presença constante da palavra alquimia, substituindo algumas de caráter científico do texto, colocando em destaque o elemento mágico do acontecimento, o que no texto de Shelley é mais balanceado, com conceitos antigos e modernos levando-se em conta o paradigma de ciência hoje vigente⁵⁵. A distinção entre *natural*, natural, *unnatural*, não natural, e *supernatural*, sobrenatural, do texto de Shelley, cada um discernindo uma esfera diferente para a narrativa, desaparece, ao passo que “*unnatural*” é traduzido como “*surnaturel*”, também usado para “*supernatural*”, mesclando o que, dentro do texto, tinha uma razão de estar separado. Outro ponto que modifica o texto é a escolha de traduzir “a figure” como “*un fantôme*”, um fantasma, o que jogava a criatura para outra dimensão existencial⁵⁶.

Essas particularidades também se relacionam ao editor, Alexandre Corréard. Era um intelectual mais interessado em temáticas políticas, incluindo panfletos ingleses considerados radicais, e que demonstra interesse em uma tradução de *Frankenstein* pela presença da dedicatória a ligada ao texto *Political Justice*⁵⁷. A recepção do livro em francês não ressoou muito, com uma crítica da *Revue encyclopédique*, em julho de 1821, apresentando o romance como bizarro e fruto de uma imaginação doentia, embora talentosa⁵⁸. De toda forma, a existência de uma adaptação teatral francesa, mencionada anteriormente, indica sua relevância, ainda que sob bases diferentes daquelas de onde partia o público inglês.

De volta ao cenário inglês, a recepção da edição de 1818 foi marcada por críticas ferrenhas, mas também por elogios. Em 1 de março de 1818, o *The Scots Magazine* publica uma coluna sobre *Frankenstein*, alegando dentre outras coisas, ser difícil conceber uma história de modo mais ousado, ainda que o livro, como outras ficções do

⁵³ CHARTIER, Roger. *Editar e traduzir*, Op. Cit., p. 293.

⁵⁴ ROUHETTE, A. *Jules Saladin's 1821 Translation of Frankenstein*, Hal.science, p. 118–127, 2020, pp. 9-10. Disponível em: <https://hal.science/hal-03408557v1>. Acesso em: 10 de fev. de 2025.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 6.

período, tivesse tonalidades realistas⁵⁹. Já em 14 de abril de 1818, o *Morning Advertiser* publica uma nota referente à publicação de *Frankenstein*, iniciando com o trecho de *Paradise Lost*, louvando o romance como uma diversão fascinante⁶⁰.

Assim, mesmo com apenas 500 exemplares, não vendidos em sua totalidade, o livro reverbera e se mantém suficientemente relevante para que a primeira adaptação teatral aconteça. A versão de *Presumption* investe na excentricidade visual. Os três atos apresentam diferentes e novas camadas, como a motivação de Frankenstein, muito mais “primitiva” do que a de Shelley, para realizar o experimento (sua relação amorosa com Agatha DeLacey)⁶¹. Elizabeth, na origem par romântico, se torna sua irmã, dando lugar a Agatha, uma das integrantes da família que a criatura observa de longe, em seu processo de descoberta do mundo. A personagem não tem interações com Frankenstein, ou sequer o conhece, no texto de 1818.

O viés místico é reforçado com a ligação de Frankenstein ao ocultismo, ilustrado pelas poções demoníacas e relacionadas à alquimia, com sua crença do diabo reconhecida por seu servo, Fritz, novo personagem que aparece frequentemente em adaptações futuras. Tudo isso vem certificar o estranho experimento. As alterações fundamentam o sacrilégio da experimentação pseudocientífica, favorecendo a ansiedade do público com a personalidade extrapolada de Frankenstein, um Prometeus que só seria capaz de causar catástrofes no mundo, mesmo quando tenta lhe fornecer ajuda⁶².

Há outros elementos. A presença de “ciganos” e camponeses, abordando os problemas de classe e acesso ao conhecimento; Clerval é o par romântico de Elizabeth; a presença de músicas revisita a tradição melodramática de intercalar as canções com palavras faladas; a criatura possui uma sensibilidade aguçada para música, marca que reaparece em futuras adaptações; desaparece todo o arco de Justine e, com ele, a culpa carregada por Frankenstein; Agatha confronta a criatura, situação que causa sua queda

⁵⁹ Publicação retirada do *British Newspaper Archive*: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000547/18180301/016/0053>. Acesso em: 10 de fev. de 2025.

⁶⁰ Publicação retirada do *British Newspaper Archive*: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001427/18180414/005/0001>. Acesso em: 10 de fev. de 2025.

⁶¹ HOEVELER, Diane Long. *Nineteenth-Century Dramatic Adaptations of Frankenstein*. In: SMITH, Andrew. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Reino Unido: Cambridge University Press 2016, p. 177.

⁶² *Ibid.*, p. 177.

em um lago e, quando a criatura vai ao seu resgate, Frankenstein aparece e atira nela para salvar a amada de seus braços⁶³.

Essa última cena mistura dois acontecimentos importantes do texto de 1818: em sua jornada em busca de seu criador, a criatura tenta salvar uma criança que caiu em um rio, mas é atacada por um homem que vê a cena e supõe que ele foi o causador do acidente, e não quem lhe deu solução; e a morte de Elizabeth, executada pela criatura como uma promessa ao não cumprimento do acordo que fizera com Frankenstein, de criar uma fêmea de mesma natureza, para que, não mais sozinho, pudesse viver em reclusão, longe da humanidade. As adaptações, edições e traduções mobilizam novos textos, que, cada um à sua maneira, constroem um novo *Frankenstein*.

A peça foi um sucesso, mesmo ou talvez pela publicidade negativa, mas sobretudo por gerar uma versão de mais amplo alcance. Um dos críticos futuros, William St Clair, afirma, por exemplo, que, em toda noite que *Frankenstein* é performado, leva a versão da história do monstro criado pelo homem a mais pessoas que o livro levou em dez ou vinte anos⁶⁴.

A performance de T.P. Cooke, um dos principais atores do palco de Londres, é apontada como um dos motivos da grande adesão à peça⁶⁵. Shelley elogia a peça e o ator, em sua carta já mencionada, e considera começar a escrever peças de teatro, mas logo é desencorajada pelo pai, que acredita que seus talentos se encontram em outro lugar: “É a preguiça, minha querida Mary, que te faz querer ser dramaturga”⁶⁶ (tradução nossa).

Considerações finais

O estudo das condições sociais de inscrição da autoria se mostra uma boa entrada para entender processos importantes do século XIX, como a afirmação da celebridade, a emergência de novas práticas de leitura e mudança da ordem institucional anteriormente vigente. Ao trabalhar com cartas, peças e traduções, pode-se defender que a posição do indivíduo sobre seus próprios trabalhos é apenas parte da história de suas publicações. O texto, em seu conteúdo e matéria, se caracteriza pela mobilidade e não

⁶³ *Ibid.*, p. 178

⁶⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁶ MARSHALL, Julian. *The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, Volume 2. Project Gutenberg, 2011. *E-book*, p. 107. “It is laziness, my dear Mary, that makes you wish to be a dramatist”.

pela unidade, proporcionando experiências diferentes, para leitores diferentes, por livros diferentes.

Corpus documental:

MARSHALL, Julian. *The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, Volume 1. Project Gutenberg, 2011. E-book.

MARSHALL, Julian. *The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, Volume 2. Project Gutenberg, 2011. E-book.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, Vol. 1. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor, & Jones, 1818. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Frankenstein_Or_the_Modern_Prometheus_By/_mmw-ofzWQMC?hl=pt-BR&gbpv=0.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft: *Frankenstein*, ou Le Prométhée Moderne, tome 1. Paris: Corrêard Libraire, 1821. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1143204.r=Frankenstein?rk=21459;2#>.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, Vol. 1. London: G. and W. B. Whittaker, 1823. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Frankenstein_or_The_modern_Prometheus/5twBAAAAQAAJ?hl=pt-BR&gbpv=0.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein: or, the modern Prometheus*. London: Colburn and Bentley, New Burlington Street, 1831. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/42324/42324-h/42324-h.htm>.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft: *Frankenstein*, ou o Prometeu moderno. Tradução de Adriana Lisboa. 2a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft: *Frankenstein*, ou o Prometeu moderno. Tradução e notas de Doris Goettems. Edição bilingue. São Paulo: Editora Landmark, 2016.

Peake, Richard Brinsley. *Presumption; or, The Fate of Frankenstein*. English Opera House, 1823. Disponível em: <https://knarf.english.upenn.edu/Peake/prestp.html>.

Peake, Richard Brinsley. *Presumption; or, The Fate of Frankenstein*. English Opera House, 1823. Disponível em: <https://english.unl.edu/sbehrendt/texts/Presumption/presump.htm>.

Bibliografia:

ARAÚJO, Alberto Filipe et al. *O mito de Frankenstein: Imaginário & Educação*. Coleção mitos da pós-modernidade vol.1. São Paulo: FEUSP, 2018.

BAYARD, Pierre. *Como falar dos livros que não lemos?* Tradução: Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

CHARTIER, Roger. *Editar e traduzir: mobilidade e materialidade dos textos (séculos XVI- XVIII)*. Tradução: Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

LILTI, A. *A Invenção da celebridade (1750-1850)*. Tradução: Raquel Campos; Revisão técnica: Andrea Daher. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

MCKENZIE, D. F. *Bibliografia e Sociologia dos Textos*. Tradução: Fernanda Veríssimo. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2018.

MEIZOZ, J. *Posturas literarias: puestas en escena modernas del autor*. Tradução; Juan Zapata. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Ediciones Unidades, 2015.

ROBINSON, Charles E. *Editing and Contextualizing "The Frankenstein Notebooks"*. Keats-Shelley Journal, Vol. 46 (1997).

ROUHETTE, A. *Jules Saladin's 1821 Translation of Frankenstein*. Hal.science, p. 118–127, 2020. Disponível em: <https://hal.science/hal-03408557v1>.

SMITH, Andrew. *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2016.

Declaração de Autenticidade

Eu, Thaisa da Costa Cardoso, declaro para todos os efeitos que o trabalho de conclusão de curso intitulado “*Os Frankensteins de Mary Shelley: autoria e renome no século XIX*” foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico.

Brasília, 14 de fevereiro de 2025.

Thaisa da Costa Cardoso